

El lado oscuro de los Cuentos de los Hermanos Grimm

Dr. Miguel Salmerón Infante


Profesor de Estética y Teoría de las Artes

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En 2012 alcanzamos el bicentenario de la primera edición de los *Kinder- und Hausmärchen* (KHM, *Cuentos de la infancia y del hogar*) de los Hermanos Grimm, producto de una labor etnográfica y fabuladora minuciosa y encomiable. Con motivo de ello nos proponemos llevar a cabo un análisis de *lo oscuro* (tal vez lo que empezando por lo sublime culmina en lo feo), en un limitado repertorio de estos Cuentos (los KHM4, 8, 15 y 50) sirviéndonos de las categorías ofrecidas por Sigmund Freud en su famoso artículo de 1919 “Das Umheimliche” (Lo siniestro).

En su artículo, Freud, sirviéndose entre otras fuentes del *Diccionario Alemán* de los propios Hermanos Grimm, apunta la contigüidad semántica de lo *heimlich*, lo acogedor, lo familiar, amable, íntimo y lo *umheimlich*, inhóspito, inhabitable, ajeno, siniestro. Los cuentos de los Grimm: acopio del acervo tradicional, y sismógrafo de fantasías, son *heimlich* y *umheimlich* a la vez.



No es fácil encontrar biografías que encarnen figuras más respetables que las de los hermanos Grimm. Jacob, el jurista, el mitólogo, el etnógrafo, Wilhelm, el fabulador, el compilador de leyendas, el poeta. Ambos lingüistas, para muchos los fundadores de la Germanística. Ambos profundamente patriotas, defensores de una constitución liberal para su país, hasta el punto de que fueron depurados de la Universidad de Göttingen por ello, ambos próceres de la unidad nacional. Por otra parte, su trabajo metódico, infatigable y en equipo también proyecta de ellos una imagen llena de motivos para convertirlos en modelo de identificación de cualquier intelectual que se precie o aspire a preciarse. Hermann Grimm, hijo de Wilhelm, escribió unos recuerdos acerca de su tío

y de su padre que bien podrían constituir por sí mismos una auténtica hagiografía: responsables, políticamente comprometidos, religiosos...

Los *Cuentos de la infancia y del hogar* de los Grimm, cuya primera publicación data de 1812, y cuya edición definitiva está fechada en 1859, han de entenderse como una de las partes de un gran proyecto vital en el que se incluye el grueso de su obra. En ese proyecto se encuadran *Las leyendas alemanas* (1816-1818), *Las Deutsche Rechtsalterthümer* (las Formas antiguas del Derecho Alemán publicadas en 1828), *La gramática alemana* (1819-1837), *La mitología alemana* (1835) y el *Diccionario alemán* (cuyo primer volumen data de 1854, y fue culminado, muy posteriormente a la muerte de los Grimm, en 1960). Para describir este proyecto son muy significativas estas palabras: "aspiraban a reunir todo aquello que fuera símbolo del espíritu alemán"¹.

Sin embargo, a nadie se le oculta que, en muy numerosas ocasiones, los cuentos narran acciones no especialmente ejemplares y describen personajes no especialmente admirables. Vamos a encarar ese asunto, ese lado oscuro de una realidad, *prima facie*, brillante. Puede ser que el pueblo, no necesariamente el alemán, sino cualquier pueblo y cualquiera de los sujetos que lo componen en relación con el sujeto colectivo, no sea tan sano, ni tan encomiable como quiere verse a sí mismo. Tal vez, para verse a sí mismo encomiable, ha de diferenciar despectivamente al *otro* y a *lo otro*, en la configuración ideal de su identidad². Probablemente no ignoraban esto los Grimm cuando en el prólogo a *Las leyendas alemanas*, diferenciaban la leyenda y el cuento, haciendo, eso sí, una distinción previa de ambos con respecto a la historia. Parafraseando a Aristóteles podríamos decir que la historia es lo que pasó y el cuento y la leyenda lo que puede pasar³. E incluso cuento y leyenda discurren en un ámbito de lo que puede pasar, de lo posible, exclusivamente sostenido por lo ficticio, pues tanto en leyenda como en cuento se mezcla lo verosímil e inverosímil. Por otra parte, cuento y leyenda tienen destinatarios diferentes. Mientras que el pueblo cree (y ha de creer) en la verdad de las leyendas, los niños creen en la verdad de los cuentos. La leyenda es una ficción ejemplar y necesaria, el cuento es una ficción, libre⁴ y ¿necesaria?

1. Grimm, Hermann, "Los hermanos Grimm" en Grimm, Jacob y Wilhelm, *Cuentos de niños y del hogar*, Introducción Hermann Grimm, Traducción de María Antonia Seijo Castroviejo, Madrid, Anaya, 1985, p. 17 [Todas las traducciones que aparecen en este artículo proceden de esta versión].

2. Claro ejemplo es el KHM110, *Der Jude im Dorn* (El judío en el espino), en el que durante un proceso legal, para defenderse un judío dice que dio al protagonista una bolsa de oro desinteresadamente, el juez repone, que así (desinteresadamente) no actúa nunca un judío. Es decir, sin atenerse a hecho alguno, el representante de la justicia toma como fundamento de derecho de su dictamen un prejuicio racial.

3. Muy específicamente en *Poética*, Capítulo IX, 1451a-1451b.

4. Brüder Grimm (Hg.), *Deutsche Sagen*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 11-12.

Incluso retrotraigamos, un punto la pregunta: el cuento es una ficción ¿libre?, ¿necesaria? Desde luego no es necesaria en cuanto conveniente ejemplaridad para mantener al pueblo saludable tal y como proponen los Grimm con su referencia a la leyenda. Por otra parte en nuestro intento de semblanza de lo que es el cuento, coronado por dos preguntas parece haber una *contradictio in terminis*: ¿no es lo necesario lo sometido a un determinismo y libre lo que se sustrae a la determinación? En ese caso también cabría una reformulación de la presencia de lo libre en los *Cuentos* de los Grimm y en el cuento en general. En el cuento hay un libre vuelo de la fantasía, pero ese vuelo está suscitado por una motivación, sobre la que recae la sospecha de determinismo tan pronto como empezamos a observar repeticiones y recurrencias en su estructura, repeticiones y recurrencias tan tenaces que más allá de lo transnacional son, incluso, transculturales. Eso justifica estudios de estas estructuras tan detallados y reveladores como los de Vladimir Propp, quien creía que podría al modo de su admirado Goethe hacer una morfología del cuento como aquél la había delineado con las plantas y los animales⁵.

Y ¿qué es lo necesario en el cuento si, precisamente y en contra de la lectura superficial que se hiciera de él, su ejemplaridad no lo es? Entendemos que lo necesario en el cuento es su no ejemplaridad. Esa no ejemplaridad tendría dos modalidades. La primera sería (y antes aludimos a ella) la ejemplaridad malsana, vejatoria y cruel, esa que diferencia lo propio de lo ajeno, lo idéntico de lo distinto. La segunda sería la no ejemplaridad en sí, esa que muestra la truculencia y lo violento sirviéndose de su presentación oblicua y velada al ser portada por el malvado, o el antagonista del relato.

¿Y esa no ejemplaridad, que función tiene? Diferenciadora y catártica. Diferenciadora, porque distingue al bueno del malo, en el fondo al propio y al ajeno. Catártica, porque permite exteriorizar la madrastra, la bruja o el enano malvado, saltarán o no, que hay dentro de nosotros.

En 1919, Sigmund Freud publica un opúsculo que, teniendo como base de análisis o banco de pruebas el cuento “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffmann, se ha convertido en un clásico de la reflexión estética psicoanalítica, y en un punto de referencia inexcusable para abordar ese ámbito de *lo oscuro* que estamos tratando. Ese opúsculo recibió el título de “Das Unheimliche”, y ha sido habitualmente traducido al español como “Lo siniestro”.

El escrito de Freud comienza señalando que el psicoanálisis trata raras veces cuestiones estéticas. Y acto seguido afina notablemente, cuando dice que al tratarlas lo hace no atendiendo a lo bello, sino considerando

5. Propp creía incluso en encontrar el *protocuento*, como Goethe decía haber encontrado la *protoplanta*. Cf. Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Tres Cantos, Akal, 2009, p. 121.

a la estética “ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad”⁶. Acto seguido, se considera uno de los sentimientos habitualmente descuidados y/o ignorados por la estética, lo siniestro. Sentimiento que, sin embargo, sí tiene un valor apreciable como objeto de estudio para el psicoanálisis, que ha de ir su núcleo y discernir “en lo angustioso, algo que además es *siniestro*”⁷.

Para iniciar su estudio, Freud se sirve de la lexicografía. Al fin y al cabo el diccionario es el poso histórico del uso de la lengua, y el uso de la lengua está íntimamente relacionado con el sentir de sus hablantes. De su primera aproximación al diccionario, Freud registra que “*umheimlich*” es el antónimo de “*heimlich*” y de “*heimisch*” (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), lo cual llevaría a concluir que lo siniestro causa espanto, “porque no es conocido o familiar”⁸.

Sin embargo en el opúsculo freudiano, líneas arriba, ha aflorado una afirmación clave para acceder al núcleo de esa “angustia que, además, es siniestra”. Lo siniestro es “lo espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”⁹. En esta definición se ofrece los dos rasgos de lo siniestro: a) privación de lo conocido y familiar y b) remisión a un pretérito ancestral.

Por una parte, tal y como puede extraerse de los diccionarios, lo siniestro asusta por no ser conocido o familiar. Pero esa espantosa no familiaridad, se hace perceptible y notoria para el sujeto porque la familiaridad queda interrumpida o quebrada por la irrupción de aquello que, por inesperado, es siniestro. No se da lo *umheimlich*, si no se ha dado previamente lo *heimlich*. Lo siniestro es sentido si se produce como una privación de algo que anteriormente se poseía. Lo siniestro sólo alcanza a ser siniestro, sólo alcanza su ser, si da lugar a un desequilibrio de un *estado de cosas* previamente caracterizado por el equilibrio, el de la normalidad, el de la familiaridad.

Por otra parte, Freud mienta “un tiempo atrás”, y nos remite a lo ancestral. Es decir, hay una suerte de familiaridad filogenética y una suerte de miedo que ha roto esta continuidad, en sucesivos estratos de la conciencia colectiva. Hay pues familiaridades ancestrales y formaciones de lo siniestro igualmente ancestrales, dicho de otro modo, miedos ancestrales.

No es por casualidad, pues que los Grimm llamaron a su compilación *Kinder- und Hausmärchen* (Cuentos de la infancia y el hogar). En ese

6. Freud, Sigmund, “Lo siniestro” (1919), en Hoffmann, E.T.A., *El hombre de arena. Precedido de lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2001.

7. Ídem, p. 9.

8. Ídem, p. 12.

9. Ídem, p. 12.

rótulo quedan impresos los dos rasgos de lo siniestro (*das Umheimliche*) que operan en contradicción dialéctica con lo conocido (*das Heimliche*). A) El hogar es lo conscientemente familiar que queda interrumpido o amenazado por la irrupción de lo siniestro. B) La infancia es lo ancestral, lo que remite a “un tiempo atrás” y alude a lo pretérito ontogenético, la infancia de cada sujeto en particular, como a lo pretérito filogenético, el pasado de la comunidad, ya sea este el pasado del pueblo o de la propia especie.

Tampoco es por casualidad que una de las fuentes de las que se sirve Freud es el propio *Diccionario Alemán* (1854-1960) de los Hermanos Grimm. Freud reproduce fielmente, en el opúsculo que estamos tratando, la entrada “*heimlich*”. En ella se distingue un itinerario marcadamente perceptible de “lo conocido” a “lo desconocido”, el cual queda de manifiesto en la novena acepción.

9. El sentido de escondido, peligroso, oculto, que se expresa en la referencia precedente, se destaca aún más, de modo que HEIMLICH acaba por aceptar la significación que habitualmente tiene UMHEIMLICH: “Me siento a veces como un hombre que pasea por la noche y cree en fantasmas: todo rincón le parece *heimlich* (siniestro) y lúgubre. (Klinger, Teatro, III, 298)”¹⁰.

A esto Freud apostilla que *heimlich* es una voz cuya acepción “evoluciona hacia la ambivalencia hasta que termina por coincidir con la de su antítesis *umheimlich*”¹¹.

El opúsculo de 1919, se centra acto seguido en el segundo aspecto de *lo siniestro, lo ancestral*. Aspecto este sin duda muy relevante para el psicoanálisis porque remite inevitablemente al *inconsciente*. En su primer acercamiento a la cuestión, Freud señala que uno de los más habituales motivos de espanto, esa angustia que es, además, siniestra, es que lo inanimado cobre vida¹². Esa modalidad de lo siniestro aparece con la muñeca Olimpia (ente ambiguo, tal vez muñeca autómatas, tal vez ser animado y humanizado). Olimpia es uno de los personajes del cuento de E.T.A. Hoffmann comentado específicamente en el artículo de Freud, “El hombre de la arena”.

Sin embargo el núcleo siniestro del cuento es el propio arenero, ese hombre que estaba presente en las narraciones que le referían a Nataniel, el protagonista cuando era niño. Un hombre que venía a ver a los niños que no dormían, les arrojaba arena a los ojos, que los hacían saltar de sus órbitas y luego se los arrancaba¹³.

10. Cit., en ídem, p. 18.

11. Ídem, p. 18.

12. Cf., ídem, p. 18.

13. Ídem, p. 19.

Freud asocia el miedo al arenero, que es miedo a perder la vista, al miedo edípico. Recordemos que Edipo tras su transgresión genital, por la que cohabita con su madre después de haber matado a su padre, se arranca los ojos. De ese modo queda ancestralmente ligado el miedo a quedar cegado con el miedo a la castración¹⁴.

Con todo, lo que le interesa a Freud de la figura del arenero es la dimensión infantil del miedo que produce. De tal modo, lo que inmediatamente hace el patrón del psicoanálisis es ubicar también en lo infancia, la modalidad anteriormente mencionada de lo siniestro, la simbolizada por la muñeca Olimpia: que lo inanimado cobre vida¹⁵.

Y, acto seguido, asistimos al magistral giro que imprime Freud a su argumentación. Los niños no distinguen en sus primeros años lo animado de lo inanimado y es frecuente que hablen con sus muñecos. De este modo, aquello que para el adulto es motivo de horror (*umheimlich*), que lo inanimado se anime, es para el niño algo deseable y acostumbrado (*heimlich*)¹⁶. Así, en este caso, “la fuente de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo”¹⁷.

En unos parámetros análogos a los de la antropología evolucionista de Morgan y Tylor, Freud nos viene a decir que en el fondo del ser humano late una creencia animista. Filogenéticamente, en épocas primitivas, el ser humano fue animista, y ontogenética e individualmente, todo infante es animista. En su dimensión consciente lo siniestro procede de una irrupción de lo inesperado que quiebra lo familiar, acostumbrado y diurnamente propio. En su dimensión lo siniestro procede de lo familiar (la creencia animista que todos tenemos) reprimido¹⁸.

Como hombres civilizados asumimos una visión del mundo racionalizada y dominada por la ciencia, pero hay un fondo animista en nuestro ser, que la civilización ha de reprimir, y a ello se opone el fenómeno aliviador de lo siniestro. En palabras de Freud: “hemos *superado* esas maneras de pensar [nuestras creencias animistas]; pero no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones”¹⁹.

Haciendo acopio de los motivos que Freud considera suscitadores de lo siniestro, diremos que estos son seis. Y en todos ellos el complejo (con su aparejado miedo) y el deseo van de la mano. El vínculo que los une es la represión.

14. Ídem, pp. 19-22.

15. Ídem, p. 22.

16. Cf. Ídem, p. 23.

17. Ídem, p. 23.

18. Ídem, p. 31

19. Ídem, p. 32.

En primer lugar: la animación de lo inanimado, conscientemente siniestra, encierra inconscientemente el deseo de retorno a la época animista²⁰.

En segundo lugar la pérdida de ojos es equivalente al miedo a la castración. Es conscientemente siniestra, pero inconscientemente abriga el deseo de castigo por la edípica maduración²¹.

En tercer lugar el fenómeno del revenant o el doble es conscientemente siniestro, pero inconscientemente aventa el deseo de inmortalidad y con ello de duplicación y multiplicación genital²².

En cuarto lugar el impulso de repetición, el que las realidades se repitan dándonos la impresión de que nuestros haceres son inútiles, es conscientemente siniestro y suscitador de impotencia, sin embargo esconde el inconsciente deseo de fracaso, como pago por las distorsiones que produce y nos produce la maduración²³.

En quinto lugar ser enterrado es conscientemente siniestro, pero lleva consigo el deseo inconsciente de retorno al vientre materno²⁴.

Finalmente Freud se refiere al miedo al aspecto viscoso y meduseo de los genitales femeninos sin darnos al respecto mayor explicación²⁵.

Volveremos sobre estos motivos de miedo en el análisis de los Cuentos de los Grimm al que ahora procederemos sin embargo, digamos algo sobre el opúsculo de Freud antes de abandonarlo.

Como seres humanos adultos no aceptamos el mundo de los cuentos con sus trastrueques de tiempo y lugar, con sus duplicaciones y desdoblamientos de personas e individualidades, con la borrosidad de fronteras entre vigilia y sueño y entre vida y muerte. Sin embargo como los niños que fuimos, las figuras de los cuentos nunca se extinguen del todo y siempre reaparecen. Al mismo tiempo, como los adultos que queremos llegar a ser, quisiéramos suprimir esas figuras para siempre. Es por eso que los complejos (aparejados a los temores) y los deseos aparecen frecuentemente ligados y en simultaneidad²⁶.

Los Cuentos de los Hermanos Grimm, compilación de narraciones que recupera el acervo del pueblo, nos muestran como muy pocos docu-

20. Ídem, pp. 18.

21. Ídem, pp. 19-22.

22. Ídem, p. 24.

23. Ídem, pp. 25-26.

24. Ídem, p. 28.

25. Ídem, p. 29.

26. Ídem, p. 33.

mentos la dialéctica de repulsión y atracción que ejerce sobre el ser humano eso que aquí llamamos oscuro y que Freud, tal vez con más propiedad, llamara siniestro.

Lo oscuro atrae, aun cuando sepamos que es fuente de amenaza. Como ejemplificación, sirvámonos del KHM²⁷ número 8, “El extraño músico” (“Der wunderliche Spielmann”). En él un violinista decide tocar música a modo de reclamo para buscar un camarada. Las palabras que se dice a sí mismo, cuando toma la resolución, presentan un notable eco genésico de las palabras que pronuncia Jehová para buscarle una compañera a Adán²⁸. “Mir wird hier im Walde Zeit und Weile Lang, ich will einen guten Gesellen herbeiholen” (El tiempo se me hace muy largo en este bosque, voy a buscarme un camarada)²⁹. Se siente atraído un lobo, que quiere aprender música. Al músico no le convence este compañero y lo deja aprisionado en el hueco de un roble, colocando sobre sus patas delanteras una piedra para bloqueárselas. Luego el violinista atrae a un zorro, y, por no sentirse satisfecho con esta compañía, lo deja con las dos patas delanteras atadas a la rama izquierda y derecha de un nogal³⁰. Pasa lo mismo con una liebre, a la que deja inmovilizada, después de haberle atado un cordel a su cuello y haberla obligado a saltar veinte veces alrededor de un tronco de un álamo al que ha sido atado el otro extremo del cordel³¹. Posteriormente el lobo se libera gracias a sus poderosas mandíbulas de su prisión y desata a los otros dos animales de sus ligaduras. Tanto el zorro como la liebre deciden secundar al lobo en su resolución de vengarse. Pero previamente el violín había atraído a un leñador que lo salva de la venganza amenazando a los animales con su hacha. El músico prodigioso o mágico, sigue su camino³².

El aspecto más a tener en cuenta en el KHM8 es el de la temeridad como instancia formativa. El protagonista aprende lo que es el miedo a través de la temeridad. El músico sólo encuentra compañeros indeseables con su violín y sin embargo sigue tocando.

Por otra parte un aspecto recurrente en los cuentos que sin duda aparece en el KHM8 es el de la supresión de lo otro, para que prevalezca lo propio. El violinista acaba marginando al animal³³ y yéndose con un congénere por compañero (suprime lo *umheimlich* y se

27. La sigla KHM, significa Kinder- und Hausmärchen, Cuentos de la infancia y del hogar, y el número que sigue a esa sigla el de orden de la edición definitiva de los Cuentos de los Grimm en 1859.

28. “No es bueno que el hombre este sólo”, Génesis, 2,18.

29. Grimm, Brüder, *Kinder- und Hausmärchen*, edición de Hans-Jörg Uther, München, Eugen Diederichs Verlag, 1997, p. 48.

30. Ídem, p. 49.

31. Ídem, p. 50.

32. Ídem, p. 50.

33. El maltrato de animales es frecuente en los Cuentos de los Grimm.



Gustave Doré
Ilustración para el cuento de Caperucita Roja
(1883)

queda con lo *heimlich*), tal y como proclama con estas sentenciosas palabras: “Endlich kommt doch der rechte Geselle, denn einen Menschen suchte ich und keine wilden Tiere” (Por fin aparece el compañero apropiado, pues yo buscaba a un hombre y no animales salvajes)³⁴.

En el KHM8 se ve la continuidad existente entre la atracción del abismo y el acercamiento a éste para lograr un acomodo en lo propio, lo acostumbrado, lo familiar. Se va a lo siniestro (*umheimlich*) para acceder a lo amable (*heimlich*)³⁵.

Se busca el miedo, y de ello es documento, el KHM8. ¿Por qué? ¿Tal vez como un rito de iniciación? A eso parece apuntar un momento del KHM15, el conocidísimo relato de Hänsel y Gretel. Los dos hermanos

34. Ídem, p. 50.

35. Esta idea de que lo familiar y lo siniestro son ámbitos de la realidad contiguos está magistralmente presentado en el relato de Henry James *The Turn of the Screw* (La vuelta de tuerca), publicado en 1898. Según se haga girar la tuerca hacia un lado u otro estamos en una u otra región de la realidad.

ya han sido dos veces abandonados por sus padres³⁶ en el bosque. De la primera se han salvado gracias a los guijarros depositados por el muchacho en el camino, de la segunda no, porque las aves se comieron las migas de pan que el chico fue dejando. Perdidos siguen a un hermoso pajarillo blanco al que han visto cantando en una rama hasta que se posa en el tejado de una casa hecha de dulces.

*Als es mittag war, sahen sie ein schönes schneeweisses Vöglein auf einem Ast sitzen, das sang so schön daß sie stehenblieben, um ihm zuhörten. Und als er fertig war, schwang er seine Flügel und flog vor ihnen her, und sie gingen ihn nach, bis sie zu einem Häuschen gelangten auf dessen Dach es sich setzte, und als sie ganz nah hereinkamen, so sahen sie, daß das Häuslein aus Brot gebaut war und mit Kuchen gedeckt; aber die Fenster waren von hellem Zucker. "Da wollen wir uns dranmachen", sprach Hänsel...*³⁷

El pájaro podría interpretarse como un signo de fatalidad, pues ha llevado a los hermanos a la casa de la bruja que los aprisionará, y cebará a Hänsel para intentar comérselo. Sin embargo, el relato y el papel del pajarillo pueden interpretarse bajo una fórmula diferente, a saber: allí donde está el peligro, está la oportunidad. El pájaro pone a los hermanos ante la prueba de madurez definitiva, aquella, ante la que tal vez sucumban, pero de la que salen sin duda vencedores.

Esa noción del rito iniciático como prueba de coraje se da de un modo recurrente en los *Kinder- und Hausmärchen* con la figura del pretendiente. El pretendiente ha de estar a la altura de la dama a la que aspira y en consecuencia debe demostrar su valor. Uno de las muestras más características de este motivo se nos ofrece en el KHM50, Dornröschen (Rosa silvestre, mundialmente conocido como La bella durmiente). La bella princesa adormecida indefinidamente por haberse pinchado con el huso de una rueca, está rodeada por un seto de espinas. Y lo que habitualmente se deja sin referir en este cuento es un truculento detalle. A saber, al príncipe a la postre salvador, le ha contado, su abuelo (pues, al fin y al cabo la Bella estará durmiendo cien años) la suerte que corrieron sus predecesores:

36. A partir de la quinta edición de los Cuentos de 1843, el padre de Hänsel y Gretel siguió siendo su padre, pero la madre se convirtió en la madrastra, tal y como refiere Uther, Hans-Jörg, *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, p. 34.

37. [Pero al mediodía vieron a un hermoso pajarillo, blanco como la nieve, que estaba posado en una rama, cantando de forma tan hermosa que se detuvieron y le escucharon. Y cuando terminó batió sus alas y voló ante ellos; los niños le siguieron hasta que llegaron a una pequeña casa, en cuyo tejado se posó el pajarillo, y cuando se acercaron a ella vieron que la casita estaba hecha de pan y cubierta de pastel y las ventanas eran de azúcar. -Manos a la obra-dijo Hänsel...] Brüder Grimm, op.cit., pp. 81-82.

*Es wußte auch von seinem Großvater, daß schon viele Königssöhne gekommen wären und versucht hätten, durch die Dornenhecke zu dringen, aber sie wären darin hängengeblieben und eines traurigen Todes gestorben*³⁸.

Con todo, el príncipe demuestra su valor y su valía. “Ich fürchte mich nicht, ich will hinaus und das schöne Dornröschen sehen”³⁹.

Se busca el miedo, porque de lo siniestro surge lo familiar, porque a través de lo siniestro se accede a lo familiar y porque lo siniestro y lo familiar están indisoluble e inconscientemente unidos. Pero ¿qué produce miedo? A eso intenta contestar el KHM4, Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen (Cuento del que fue a aprender lo que era el miedo).

La narración comienza presentándonos a dos hermanos. El mayor listo y el pequeño tonto y una carga para su padre. Algo que le llama la atención al pequeño es cómo su hermano siente miedo cuando le encargan que vaya a buscar algo por la noche, o cuando le cuentan historias terroríficas. Él sin embargo, no siente miedo. Así, cuando su padre le dice que ha de aprender algo para ganarse la vida, el muchacho le contesta que quiere aprender lo que es el miedo. A ello el padre repone que es conveniente que aprenda lo que es el miedo pero no se ganará la vida⁴⁰.

Un sacristán amigo de la familia se lo lleva para que aprenda qué es el miedo. Se hace pasar por fantasma en el campanario y sólo consigue que el joven tonto lo empuje escaleras abajo⁴¹.

La desventurada peripecia del sacristán hace que el padre pierda la paciencia y conmine a su hijo a marcharse de casa con el mandato de no decir a nadie de dónde viene para no ponerlo en vergüenza. El padre también le da treinta táleros para que pueda sobrevivir. El muchacho a partir de ese momento utilizará los treinta táleros para incentivar a sus sucesivos instructores en el arte del miedo⁴².

38. [Él sabía también por su abuelo que habían venido muchos hijos de reyes y habían intentado atravesar el seto de espinas, pero que se habían quedado allí prendidos y habían tenido un triste final], Ídem, p. 239.

39. [No tengo miedo, yo quiero entrar y ver a la Bella Durmiente], Ídem, p. 239.

40. Quiere aprenderlo como si fuera un oficio, lo cual habilita la sutil asociación de que la cultura es miedo. Consiste en aprender a tener miedo de aquello que nos aleja o separa de nuestro nicho cultural. Así pueden entenderse estas palabras del protagonista del cuento “Mir grüßelt’s nicht: das wird wohl eine Kunst sein, von der ich auch nichts verstehe” [No me da miedo. El miedo debe ser sin duda un arte del que yo tampoco entiendo nada], Brüder Grimm, Op.cit., p. 22.

41. Ídem, p. 23.

42. Ídem, p. 24.

En la siguiente peripecia en busca del miedo el muchacho permanece junto a siete ahorcados una noche. Le dan tan poco miedo, que los descuelga, los pone a calentarse al fuego y los vuelve a colgar. Entiende una falta de delicadeza el mutismo de los muertos con los que intenta entablar conversación⁴³.

El muchacho llega más tarde a un reino cuyo monarca promete la mano de su hija a quien sea capaz de pasar tres noches velando en un castillo encantado. El rey le deja llevarse consigo tres cosas, él elige el fuego, un torno y un banco de tallador y un cuchillo⁴⁴.

En la primera noche, el joven es visitado por dos gatos parlantes que quieren jugar a las cartas con él. Con el pretexto de cortarles las uñas, los deja atornillados al banco, los mata y los arroja al agua, otros espíritus animales igualmente aniquilados a cuchilladas o hechos huir. Cansado se acuesta en una cama y esta empieza a moverse por todo el castillo. Él se baja, de ella, arroja mantas y cojines y tira la cama escalera abajo⁴⁵.

La segunda noche es sin duda la más excitante. Le visita un hombre demediado y luego unido, que quiere ocupar el sitio en el banco del joven y es expulsado. Después vienen más hombres demediados y se ponen a jugar a los bolos utilizando de bolos las piernas y las cabezas como pelotas. El muchacho pide jugar, le dicen que sólo si apuesta dinero. Aunque pierde algo frente a sus experimentados contrincantes, se divirtió⁴⁶.

En la tercera noche seis hombres traen un cadáver en un ataúd. Es el de un primo del muchacho que recientemente ha muerto. El muchacho reaviva el frío cadáver con el calor del fuego, pero el propósito del primo reavivado es estrangularlo, por eso el joven lo vuelve a colocar en el ataúd, cierra éste y se lo confía a sus seis portadores⁴⁷. Y como segunda visita de la noche recibe la de un viejo que quiere asustarlo con su descomunal fuerza. Sin embargo, apresada al viejo dejándoles prendida su barba a un yunque. El viejo que inmovilizado recibe un golpe tras otro le promete grandes riquezas si deja de golpearlo. De las riquezas que le da el viejo, el muchacho hace tres partes iguales: una para los pobres, otra para el rey y la otra se la queda él⁴⁸.

Por su valor se casa con la hija del rey, sin embargo se lamenta de que sigue sin saber qué es el miedo. La camarera de la reina se postula para

43. Ídem, pp. 25-26.

44. Ídem, pp. 27-28.

45. Ídem, p. 29.

46. Ídem, p. 30.

47. Ídem, p. 31.

48. Ídem, pp. 31-32.

ayudar a su ama a darle miedo a su señor. Llena un cubo de gobios y la reina deja caer el contenido del cubo sobre él por la noche cuando está durmiendo y después de destaparlo, entonces siente miedo⁴⁹.

Si releemos el KHM4 a la luz del opúsculo de Freud sobre lo siniestro, vemos todos los elementos que el padre del psicoanálisis considera suscitadores de terror. La sobreanimación del animal o la cama animada, como temor y deseo del animismo originario. Los muertos y revenants como temor y deseo a la multiplicación genital, los seres demediados como temor y deseo de la castración. E incluso los peces del fin del relato como el miedo insuperable del hombre a lo viscoso y meduseo de los genitales femeninos. En este sentido no sería casual que el gozoso encuentro del miedo por el joven sea acompañado de una proclamación de amor a su mujer: "Ach, was grüsel mir. Was grüsel mir!, liebe Frau! Nun weiß ich, was Grüseln ist" [¡Ay, qué miedo, querida esposa! Bien, por fin sé qué es tener miedo].

En todo caso sí que está claro que superar el miedo consiste en hacer consciente lo que se está afrontando (hacer *heimlich* lo *umheimlich*) y que el último momento, en el que ya por fin el joven siente miedo es en el que desde el sueño, la conciencia no puede ser debidamente activada.

Y la otra interpretación, ya mencionada y no excluyente respecto a las dos anteriores, es la de la oposición entre rito de paso y cultura. Para acceder al ámbito cultural, las sociedades introducen pruebas como apartamientos, sacramentos, peregrinaciones, mutilaciones rituales como la circuncisión, etc. El rito de paso consiste en una prueba de coraje, más o menos efectiva, más o menos ritualizada. Esta prueba consiste en no tener miedo, para adquirir la conciencia de aquello de lo que se debe tener miedo.

Superada la prueba, se transita de la naturaleza a la cultura, se alcanza el estado cultural.



49. Ídem, p. 32.